ISSN 2654-2366

Archive

Archive Offprint

ARCHIVE

Open Access Scientific Journal
ISSN 2654-2366

Volume 18(1) – 2022 Offprint

Volume No: Archive Volume 18, Issue 2, 2022
Editor: K. Kalogeropoulos
Date: October 1, 2022

Παραπομπή ως: Δουλγερίδης, Δ. 2022. «Το Φιντανάκι», Archive, 18(2), (1 Οκτ): 38-44. DOI: 10.5281/zenodo.7277015

Το Φιντανάκι

Λέξεις κλειδιά: *Παντελής Χορν, Ηθογραφία του μεσοπολέμου, Νατουραλισμός, Αστικός Ρεαλισμός, Το φιντανάκι, Εθνικός Διχασμός, Θίασος Βεάκη-Νέζερ*

Abstract

Every theatrical play can be studied in relation to the cultural activity of an era, as long as it has a wealth of elements and realistic depictions of the social fabric and cultural process therein. Writers of similar naturalistic scope to that of P. Horn, have the ability with their pen to project situations and social periods in a special way. The "Fintanaki" is one of the plays, whose components allow us to attempt –in this case-an approach to the dramatic thematic context of the so-called "ethography of the interwar period", that is the description of moral and ethical systems.

Εισαγωγή

Ένα θεατρικό έργο είναι δυνατόν να γίνει αντικείμενο μελέτης για την πολιτιστική δραστηριότητα μιας εποχής, εφόσον διαθέτει πλούτο στοιχείων και ρεαλιστικές απεικονίσεις του κοινωνικού ιστού και του πολιτισμικού γίγνεσθαι. Συγγραφείς ανάλογης εμβέλειας με εκείνη του Π. Χορν, έχουν τη δυνατότητα με την πένα τους να προβάλλουν καταστάσεις και εποχές με ιδιαίτερο τρόπο. Το «*φιντανάκι*»[1], είναι ένα από τα θεατρικά έργα, που τα συστατικά τους επιτρέπουν μια προσέγγιση στη δραματική θεματική ενότητα που ονομάστηκε «ηθογραφία του μεσοπολέμου»[2].

Ο συγγραφέας Παντελής Χορν

Ο Π. Χορν γεννήθηκε στην Τεργέστη το 1881. Ο πατέρας του ήταν Αυστριακός, που είχε μεταναστεύσει στην Ελλάδα και διετέλεσε αξιωματικός του Πολεμικού Ναυτικού. Ανήκει, μαζί με τον Γ. Ξενόπουλο και τον Σπύρο Μελά, στους σημαντικότερους συγγραφείς της θεατρικής σκηνής, από την πρώτη δεκαετία του 20ού αι. μέχρι τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο[3]. Πρωτοεμφανίστηκε το 1906 και έκτοτε παρέμεινε στο προσκήνιο (πέθανε στην Αθήνα το 1941) γράφοντας περισσότερα από 30 θεατρικά έργα, που παίχτηκαν από ηθοποιούς όπως η Μ. Κοτοπούλη, η Κυβέλη, ο Αιμ. Βεάκης, η Κ. Παξινού και ο Α. Μινωτής.

Πιστός στην ελληνική παράδοση, ο Χορν προσέδωσε ωστόσο στα έργα του έναν πολύμορφο χαρακτήρα, καθώς δέχθηκε τις ευρωπαϊκές επιδράσεις από τον ρεαλισμό, τον νατουραλισμό αλλά και το σύγχρονο ψυχολογικό δράμα. Πρωτοπόρος, τολμηρός και προκλητικός δημιούργησε σκάνδαλο τόσο με τον «*Σέντζα*» όσο και με τη «*Φλαντρώ*», έργα που μετά το πρώτο τους ανέβασμα παρέμειναν για πολλά χρόνια στην αφάνεια. Συγκεκριμένα η πρεμιέρα του «*Σέντζα*» το 1925 από τον θίασο *Βεάκη–Νέζερ*, δε βρήκε ανάλογη υποστήριξη από το κοινό και δέκα ημέρες μετά το έργο κατέβηκε[4]. Κεντρικός ήρωας ήταν ένας ανίκανος άνδρας, που για να κρύψει το πρόβλημά του, κατέφευγε στη

[1] Χορν 1996, 243, 247-250.

[2] Βλ. σχετικά Βουτουρής 1995, 247-248.

[3] Χορν 1992, 23.

[4] Σπάθης 1993, 43.

δημιουργία ψευδών εντυπώσεων για τον ανδρισμό του. Όσο για τη «*Φλαντρώ*», που γράφτηκε για τη Μαρίκα Κοτοπούλη, αφορούσε σε μια ώριμη γυναίκα που επιθυμούσε τον νεαρό με τον οποίο ήταν ερωτευμένη η κόρη της, έργο που πρόβαλλε με ιδιαίτερο τρόπο το καταπιεσμένο και ανικανοποίητο ερωτικό πάθος.

Το «*Φιντανάκι*» είναι δραματικό έργο της αθηναϊκής γειτονιάς του μεσοπολέμου. Το θέμα είναι εμπνευσμένο από τα γεγονότα της εν λόγω εποχής. Άλλωστε, οι οικονομικές όσο και οι κοινωνικές συνθήκες που επικρατούσαν, όχι μόνο στην Ελλάδα, αλλά σε όλη την Ευρώπη, (για παράδειγμα ο Α΄ παγκόσμιος πόλεμος, η εκβιομηχάνιση), επηρέαζαν ουσιαστικά και ριζικά –εκτός των άλλων- τα πολιτιστικά δρώμενα[5]. Η Ελλάδα, επίσης, βίωσε τον εθνικό διχασμό μετά τη μικρασιατική καταστροφή, όπως και την απογοήτευση για τον μεγαλοϊδεατισμό και τις εδαφικές της διεκδικήσεις. Παράλληλα, η αστάθεια σε όλα τα επίπεδα της ζωής αποτέλεσε αιτία για οικονομικό μαρασμό, όπως και για σειρά αδιέξοδων πολιτικών επιλογών. Το αποτέλεσμα ήταν να αναδυθούν σημαντικά εσωτερικά προβλήματα, που κατέληξαν σε δικτατορίες αλλά και εμφύλιο σπαραγμό[6].

Ο νατουραλισμός-ρεαλισμός

Το ρεύμα του νατουραλισμού-ρεαλισμού, όπως προαναφέρθηκε, αποτέλεσε βασικό σημείο επίδρασης στους καλλιτέχνες της εποχής. Στον τομέα της λογοτεχνίας εμφανίστηκαν νέες τάσεις, με περισσότερους, εσωτερικούς μονόλογους, αλλά και έντονο κοινωνικό προβληματισμό[7]. Υπαρξιακές αναζητήσεις, καλλιτεχνικές απαγορεύσεις και πιέσεις υπό το καθεστώς της δικτατορίας σε ορισμένες περιόδους, αλλά και η ψυχική διάθεση των δημιουργών όσο και του θεατρικού κοινού της εποχής, διαμόρφωσαν το σκηνικό για τη δημιουργία του «αστικού ρεαλισμού».

Πράγματι, οι συγγραφείς αυτής της περιόδου προσπάθησαν να συνδυάσουν την ψυχολογία του ρομαντισμού, με τη ρεαλιστική περιγραφή της αντικειμενικής πραγματικότητας και να κάνουν μια εγκυκλοπαιδική προσέγγισή της, αναζητώντας τα βαθιά κρυμμένα ανθρώπινα συναισθήματα και τα καθημερινά δράματα. Αντιδρώντας στις εξάρσεις της ρομαντικής φαντασίας, αποτύπωσαν φωτογραφικά τον κόσμο με αμερόληπτη αντικειμενικότητα και ανεπιτήδευτο ύφος. Για αυτό και άντλησαν τα θέματά τους από την καθημερινή, κοινωνική κυρίως ζωή και επέλεξαν μια απρόσωπη τεχνική γραφής. Οι ήρωες των ρεαλιστικών έργων δεν έχουν τίποτε το ηρωικό. Αντίθετα, είναι άνθρωποι συνηθισμένοι, μπλεγμένοι στα γρανάζια της καθημερινότητας, με ό,τι ασήμαντο και τραγικό εμπεριέχει, άνθρωποι κοινοί, πάνω στους οποίους για πρώτη φορά στρέφει το βλέμμα της σοβαρά η λογοτεχνία.

Ως βασικούς παράγοντες που διαμόρφωσαν τον νατουραλισμό, θα περιγράφαμε τους εξής:

α) την εκβιομηχάνιση, που μαζί της έφερε και ουσιαστικές κοινωνικές αλλαγές (ταξικές ανισότητες, ευμάρεια ανώτερων τάξεων, εξαθλίωση εργατικού και

[5] Γραμματάς 2002, 153.
[6] Beaton 1996, 174.
[7] Γραμματάς 2000, 156.

αγροτικού πληθυσμού κ.λπ.), ανοίγοντας έτσι νέα πεδία προβληματισμού για τους συγγραφείς,

β) την εξέλιξη της βιολογίας και περισσότερο τις δαρβινικές θεωρίες περί της καταγωγής και εξέλιξης του ανθρώπου, που οδήγησαν τους καλλιτέχνες σε ερμηνείες και περιγραφές της ζωώδης φύσης του ανθρώπου και

γ) την επιστημονική- ιατρική μεθοδολογία, όπως για παράδειγμα την ψυχολογία, η οποία μεταφέρεται στη λογοτεχνία μέσω της πειραματικής μεθόδου, προκαλώντας τον συγγραφέα να ασχοληθεί με το υλικό του, να πειραματιστεί με αυτό και να παρακολουθεί αμέτοχος τους ήρωές του, πώς αντιδρούν και πώς συμπεριφέρονται ψυχολογικά ανάλογα με την εξέλιξη του έργου.

Οι συγκεκριμένες αρχές, καθώς και άλλα επιμέρους ζητήματα, όπως αυτά της κληρονομικότητας και της επιβίωσης του ισχυρότερου, άσκησαν σημαντική επίδραση στην *ανοιχτή* σε νέα λογοτεχνικά ρεύματα «*Νέα Σκηνή*» του Κ. Χριστομάνου και του Π. Χορν[8] . Ουσιαστικό ρόλο έπαιξε σε όλη αυτή την καλλιτεχνική διαμόρφωση και η μετακίνηση πληθυσμών από την επαρχία στην πόλη, οι οποίοι πέραν των υλικών αποκτημάτων και των συνηθειών, έφεραν στο άστυ το πολιτισμικό τους υπόβαθρο. Η ζωή της πόλης, είναι ένας άλλος κόσμος με βρωμιά, καταγώγια, πορνεία και φτωχογειτονιές[9].

Οι εικόνες που αποτυπώνονται στο σκηνικό και τα πρόσωπα, μοιάζουν με αυτές που περιγράφει ο Α. Τερζάκης στην κριτική που κάνει για το «*φιντανάκι*»: [*…Η Πλάκα, η αυλή της, η κοινωνία της...Οι ήρωες του έργου είναι «τύποι». Θα μπορούσε να τους παραστήσει κανείς με μια μονάχη λέξη, σαν ετικέτα. Η μεσίτρα, ο παραλής, το τσόκαρο, ο κουτσαβάκης, ο νοικοκύρης-άνθρωπος, η «προκομμένη»...Έτσι όπως και η ηρωίδα του έργου είναι το Φιντανάκι. Πιστεύω ακράδαντα στην σημαντικότητα τέτοιων έργων, μέτριων κι αγνών, σε αντίθεση προς τα άλλα, τα διασκευασμένα επιτήδεια «εκ του γαλλικού». Στο υλικό των πρώτων βρίσκεται ασυνειδητοποίητος όλος το δυναμισμός ενός λαού παρθένου, όλο το υλικό εκείνο που θα αποτελέσει αύριο τη βάση της ηθικής του χειραφέτησης…*][10]

Το Φιντανάκι ως έργο θεωρείται ότι πλησιάζει περισσότερο προς; το καθαρά νατουραλιστικό δράμα, που λειτούργησε στον κοινωνικό χώρο εξαιτίας των πολυάριθμων παραστάσεών του, ως «επιτυχημένη πρωτευουσιάνικη ηθο-γραφία»[11]

Το φιντανάκι

Στο «*φιντανάκι*», κάτω από το επίχρισμα της «αθηναϊκής ηθογραφίας», βρίσκεται η δυναμική ενός οικογενειακού και κοινωνικού δράματος, από την οποία το έργο αντλεί όλη τη διαχρονική αξία και ζωντάνια του. Ωστόσο, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι ο όρος ηθογραφία δεν αποτελεί επί της ουσίας θεατρικό είδος ενταγμένο στην κατηγοριοποίηση της δραματουργίας, όπως η

---

[8] Kohler 1998, 159.

[9] Βασιλείου 2004, 96.

[10] Τερζάκης Άγγ. *Το θέατρο. Η σαιζόν του Εθνικού*, «Ο Κύκλος», χρ. Β' (1934), αρ. 10. Αναφέρεται στο Χορν 1992, 56.

[11] Πούχνερ 1984, 317-331.

κωμωδία ή το ιστορικό δράμα, αλλά αποτελεί αναφορά στη δραματουργική θεματική παραγωγή της συγκεκριμένης εποχής[12]. Ωστόσο, η αυλή ως κεντρική σκηνή του έργου είναι σύμβολο δραματουργίας, με τον ίδιο τρόπο που αποτελεί σύμβολο ο βράχος του Καυκάσου στον Προμηθέα Δεσμώτη του Αισχύλου. Είναι εικονοποιημένο σύμβολο «*καταστάσεων και εννοιών άρρηκτα συνδεδεμένων με το έργο στο οποίο κάνουν την εμφάνισή τους, διευκολύνοντας κατ' αυτό τον τρόπο τη μνημονική τους καταγραφή ως σημαίνοντα και δι αυτών την εύκολη ανάκληση του έργου ως σημαινομένου*»[13]

Η απλή καθημερινή ιστορία της Τούλας και του κυρ-Αντώνη στη γραφική γειτονιά, μοιάζει να περιγράφει ένα μικρόκοσμο, συνηθισμένα περιστατικά με τύπους λαϊκούς από τη σκοπιά μιας φωτογραφικής απεικόνισης των ηθών. Μοιάζει επίσης να ρέπει προς το μελόδραμα, στοιχείο κληροδοτημένο από τον 19ο αιώνα, με τους καλούς και κακούς σε θεμελιακή αντιπαράθεση, με την ατιμασμένη κόρη και τον πικραμένο πατέρα, τη φτώχεια, την πορνεία, τον προδομένο έρωτα. Όμως ο Π. Χορν ούτε στη φολκλορική επιφάνεια της αυλής στέκεται, ούτε την ηθικοπλαστική έκβαση του μελοδράματος υπηρετεί. Δε λειτουργεί με την επιθυμία του κοινού αισθήματος δικαίου και την ψευδαίσθηση ότι η διασαλεμένη τάξη τελικά θα αποκατασταθεί υπέρ των αθώων και τιμίων, του αδικημένου και του θύματος. Το έργο είναι βαθύτερα ρεαλιστικό στον βαθμό που, ξεκινώντας από μια κλειστή ανθρωπογεωγραφία, ξανοίγεται χωρίς προκαταλήψεις προς τα κοινωνικά προβλήματα, τις συγκρούσεις συμφερόντων και τις διαπροσωπικές αντιθέσεις, οι οποίες όχι απλώς δεν είναι εποχιακές, πρόσκαιρες, αλλά βρίσκονται σταθερά στη βάση της αστικής κοινωνίας και ιδεολογίας[14].

Κεντρικό σημείο του συγκεκριμένου δράματος αποτελεί η ηθική καταρράκωση των πρωταγωνιστών, που αποτελούν θύματα του κοινωνικού και οικονομικού μαρασμού. «*Δε βαριέσαι, ο μισθός τιποτένιος. Τα τυχερά πότε είναι και πότε δεν είναι … τι τα θες δεν είμαστε τυχεροί*», είναι τα λόγια του κυρ- Αντώνη για την κακοτυχία που κατατρέχει τους μεροκαματιάρηδες της αυλής, λόγια που ο Χορν χρησιμοποιεί για να τονίσει την οικονομική ανέχεια που τους διακρίνει. «*Τόσες χιλιάδες περνάνε από τα χέρια σου. Ποιος έχει το μέλι στα δάκτυλά του και δεν το γλύφει;*». Αυτά είναι τα λόγια της Φρόσως, από την άλλη πλευρά, λόγια που αποτελούν χαρακτηριστική εικόνα, της χαμένης ηθικής, της παρακμής των αξιών, από πεινασμένους –υλικά και πνευματικά- ταλαίπωρους ανθρώπους. Ανθρώπους που έχουν παραμερίσει τις ατομικές -κάθε είδους- αναστολές, προκειμένου να ζήσουν το ελάχιστα ευτυχέστερο, πέρα από την καθημερινή αθλιότητα που τους σκοτώνει.

Δεν ωραιοποιεί ο Π. Χορν τα γεγονότα. Αντίθετα, τα παρουσιάζει με ιδιαίτερο ρεαλισμό, παρουσιάζει συναισθηματικές εξάρσεις που προβάλλουν την οδύνη με έντονο τρόπο, καθώς οι πρωταγωνιστές του αργά ή γρήγορα, θα ακολουθήσουν την *άτυχη* κατά τα λόγια του κυρ-Αντώνη μοίρα τους.

[12] Γραμματάς 2002, 160.
[13] Γραμματάς 2014, 58.
[14]Γραμματάς 2002, 152.

Χρησιμοποιεί στα έργα του τη δημοτική με χαρακτηριστικό τρόπο. Αναφέρεται με λαϊκές εκφράσεις, όπως η φράση του Γιάγκου: «*Σιλάνς, μωρή*» και η απάντηση της Φρόσως: «*Σιλάνσης είσαι και φένεσαι*!», Με αυτόν τον τρόπο καταφέρνει την δια του λόγου καταγραφή της πνευματικής καλλιέργειας, όπως και την προβολή της κοινωνικής και αισθητικής συμπεριφοράς της εποχής. Η γραφή του βρέθηκε, αρκετές φορές, σε αντιπαράθεση με το πνεύμα άλλων θεατρικών συγγραφέων της εποχής, όμως «*η γλώσσα του διαθέτει μια αξιοθαύμαστη ακρίβεια*», υφολογικά αξιοσημείωτη[15], που αποτελεί ορόσημο για το ελληνικό θέατρο[16].

Η τάση που επικρατούσε ήταν η συγγραφή έργων με πιο απλά λόγια όσο και πιο ανάλαφρη θεματολογία, εστιάζοντας στην παράδοση και την αναφορά στα ελληνικά ήθη και έθιμα[17]. Αν και λογοτέχνης με ιδιαίτερη καλλιέργεια, ο Χορν είχε επιλέξει -όπως ανέφερε και ο ίδιος- μια κατάσταση *γλωσσικής ελευθερίας ή αναρχίας*[18], χωρίς να νοιάζεται ιδιαίτερα για την *κοινωνική* κριτική. Διαφαίνεται ότι με τον λόγο του, τις φράσεις που χρησιμοποιούσε, επιθυμούσε την προβολή των χαρακτήρων των έργων του με αυθεντικό τρόπο, χωρίς ηθικούς φραγμούς και καλλιτεχνικές αναστολές. Η πραγματικότητα και η γνήσια καταγραφή της είναι το ζητούμενο και εκεί είχε στραμμένο προφανώς το ενδιαφέρον του ο Χορν.

Η Τούλα, το κεντρικό πρόσωπο

Είναι ιδιαίτερο το σημείο όπου ο κυρ-Αντώνης λέει στην κόρη του την Τούλα πως είναι η μοναδική του παρηγοριά. Η Τούλα είναι αγνή κόρη ενός φτωχού, αλλά τίμιου πατέρα. Αποτελεί το πρόσωπο της αυλής που σε αντίθεση με το κουτσαβάκι τον Γιάγκο, αντιστέκεται ή εκπροσωπεί θα λέγαμε την αγνότητα, την ηθική, της πάλαι ποτέ ρομαντικής εποχής. «*Έχω φυλάξει από κάτι που έραψα… Πάρε το αφού έχεις ανάγκη..*» Σε αυτούς τους κόσμους που η Τούλα ζει στα όνειρά της, υφίσταται ακόμα η αγάπη, η αφιέρωση. Υπάρχει ο πρίγκιπας του παραμυθιού και το όνειρο κάθε κοπέλας της φτωχογειτονιάς, που θέλει να το ζήσει έξω από τα βρωμόνερα της αυλής και τους μίζερους καυγάδες των άνεργων ενοίκων της «*πρέπει, θέλει δε θέλει η μάνα μου να με πάρεις και να φύγουμε από δω μέσα*» λέει στον Γιάγκο. Είναι μια εικόνα που, αργά ή γρήγορα, θα αποδειχθεί ουτοπική. «*Στην ποδιά μου θα στο προσφέρω να το ξεφλουδίσεις γιατί σε ξέρω για ασίκη*», λέει η Κατίνα η παλιά πόρνη της αυλής στον Γιαβρούση, τον τύπο που επιβουλεύεται την Τούλα. Είναι χαρακτηριστικές καταστάσεις αστικού ρεαλισμού, που με απλό και σαφή τρόπο παρουσιάζουν την προκαθορισμένη πορεία των πρωταγωνιστών. Μια ανάλογη εικόνα χρησιμοποιεί –αν και χρονικά θα αναφερθούμε σε ελάχιστες δεκαετίες αργότερα- καθώς τα ήθη και οι προσδοκίες παραμένουν ανάλογες στις φτωχο-γειτονιές της Αθήνας, ο γιος του Π. Χορν, Δημήτρης Χορν στο έργο «*Οδός Ονείρων*». Στο ανάτυπο του έργου παρουσιάζει τη μουσική και τους στίχους του Μάνου Χατζιδάκι, ως εξής: «*Αυτή η γειτονιά είναι για όλους μας ένα κλουβί, κανείς δε ζει αληθινά αυτό που θα ήθελε να ζει, γιατί το όνειρο είναι μια στιγμή*

[15] Γεωργουσόπουλος, 1989.

[16] Σπάθης 1983, 43.

[17] Γραμματάς, 2002, 162.

[18] Χορν 1992, 27.

και όλες οι άλλες οι στιγμές απελπισία. Μέσα σε αυτή τη γειτονιά γεννιόμαστε, ζούμε και πεθαίνουμε, μαζί με εμάς και τα όνειρά μας, μαζί με εμάς και τα παιδιά μας…»[19].

Με την ίδια σκηνή περιγράφεται το μοιραίο φινάλε και στο «*φιντανάκι*», καθώς η Τούλα έχει πάρει το δρόμο της τελικά με τον Γιαβρούση: (*ο κυρ Αντώνης πέφτει αποκαμωμένος σε μια καρέκλα, ακουμπάει το κεφάλι του στο τραπέζι και αφήνει την τελευταία του πνοή*), οι γυναίκες ξαφνιάζονται. Με τον φυσικό θάνατο του πατέρα και τον ηθικό θάνατο της Τούλας, που οδηγείται στην πορνεία, ολοκληρώνεται η τελευταία πράξη και η αυλαία κλείνει.

Παραστασιογραφία

Το έργο ανέβηκε για πρώτη φορά στις 17 Σεπτεμβρίου 1921 από τον θίασο της Κυβέλης. Το 1933, το έργο ανέβηκε στο Εθνικό θέατρο σε σκηνοθεσία του Φ. Πολίτη. Εκτός από την ελληνική εκδοχή του το έργο μεταφράστηκε στην Τουρκική και το 1938 ανέβηκε στο Δημοτικό Θέατρο της Κωνσταντινούπολης. Το 1947 διασκευάστηκε σε οπερέτα, τη μουσική της οποίας έγραψε ο Μ. Κατριβάνος. Είναι φυσιολογικό, λοιπόν, ότι έγινε και κινηματογραφική ταινία το 1955, σε σκηνοθεσία του Ιάσονα Νόβακ, με ηθοποιούς τον Ορέστη Μακρή την Γκέλυ Μαυροπούλου, τον Χρ. Τσαγανέα και άλλους. Για τη συνολική παρουσία του έργου, σε θεατρικές σκηνές σε εθνικό επίπεδο έχουν καταγραφεί από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΙ τουλάχιστον 37 παραστάσεις έως το 1999, στις οποίες θα πρέπει να προστεθούν η ραδιοφωνική παραγωγή του έργου από την ΕΡΤ το 1977, σε ραδιοσκηνοθεσία του Κ. Κροντηρά και η τηλεοπτική παραγωγή της ΕΡΤ 1, επίσης το 1977, σε σκηνοθεσία του Π. Γλυκοφρύδη[20]

Επίλογος

Στο θεατρικό έργο που διερευνήθηκε, επιδιώχθηκε μια προσέγγιση της νεοαστικής ηθογραφίας του μεσοπολέμου βάσει των κοινωνικών και πολιτιστικών χαρακτηριστικών των οποίων προέκυψαν. Είναι ένα γεγονός που συμβαίνει στις περιόδους των μεγάλων πολεμικών συρράξεων και κοινωνικών αναταραχών. Στην ελληνική πραγματικότητα μιας ταραγμένης ιστορικά εποχής, η τέχνη του θεάτρου έχει να παρουσιάσει σημαντικά έργα, τα οποία σφράγισαν με τον τρόπο τους τη συγκεκριμένη περίοδο και έγιναν πολύτιμη παρακαταθήκη για τις επόμενες γενιές των θεατρικών καλλιτεχνών.

Βιβλιογραφία

Βασιλείου, Α. 2004, «*Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του μεσοπολέμου*», Αθήνα: Μεταίχμιο.

Beaton, R. 1996, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Νεφέλη.

Βουτουρής, Π. 1995, «Ηθογραφία: προβλήματα ορισμού». *Ως εις Καθρέπτην… προτάσεις και υποθέσεις για την ελληνική πεζογραφία του 19ου αιώνα*, (247-262), Αθήνα: Νεφέλη.

---

[19] Από το μουσικό έργο του Μ. Χατζιδάκι «*Οδός Ονείρων*» 1962, στίχοι του ίδιου, *πράξη 2η «το πάρτυ»*.

[20] ΔΗ.ΠΕ.ΘΙ 2001, 20.

Γεωργουσόπουλος, Κ. 1989, «Ένας κρίκος πολύτιμος», *εφ. Τα Νέα.*

Γραμματάς, Θ. 2002,*Το νεοελληνικό θέατρο στον 20ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα,* Αθήνα: Εξάντας.

Γραμματάς, Θ. 2014, «Η σκιά του κειμένου στο φως της παράστασης», στο *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011*, (51-70), Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών.

ΔΗ.ΠΕ.ΘΙ 2001, *Παντελή Χορν, το Φιντανάκι* , Ιωάννινα: Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων.

Kohler, D. 1998, *Η Νεοελληνική λογοτεχνία: από τον 11ο αιώνα ως τις μέρες μας-* Αθήνα: Αρχιπέλαγος.

Πούχνερ, Β. 1984, Το φιντανάκι και η κληρονομιά της ηθογραφίας, στο *Ευρωπαϊκή θεατρολογία*, Αθήνα: Ίδρυμα Γουλανδρή Χορν.

Πούχνερ, Β. 2002, *Νεοελληνικό θέατρο (1600-1940) - Κινηματογράφος*, τόμ. Α', Πάτρα: ΕΑΠ.

Σπάθης, Δ. 1983, «Το Νεοελληνικό Θέατρο, στο *Ελλάδα-Ιστορία και Πολιτισμός*, τόμ. 10, Θεσσαλονίκη: Μαλλιάρης-Παιδεία.

Χατζιδάκις, Μ. 1962. «*Οδός Ονείρων*», Αθήνα: Lyra.

Χορν, Π. 1992. *Το Φιντανάκι*, (εισαγωγή Έ. Βαφειάδη), Αθήνα: Δωδώνη.

Χορν, Π. 1966. «Το φιντανάκι. Αθηναϊκή ηθογραφία σε τρεις πράξεις», *Τα θεατρικά*, τ. Β', Αθήνα: Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν.

ARCHIVE ISSN 2654-2366 EBE/NLG